

## MULHERES FRUTAS: REPRESENTAÇÕES DO CORPO NA DANÇA DO CRÉU.

Ana Maria de São José (UFS)<sup>1</sup>

### INTRODUÇÃO

Nem!  
Toda brasileira é bunda.  
Rita Lee.

Este artigo transita pelo exercício de uma escrita experimental e performativa, busca compreender as relações dialógicas entre o corpo e as representações femininas, analisando o que estas revelam sobre a feminilidade e a sexualidade das mulheres construída na cultura do funk e veiculada pela cultura da mídia. Como a mulher está sendo representada na cultura da mídia tomando como referência a dança do funk carioca na contemporaneidade? Como a dança do Créu representa a mulher, corpo e sexualidade como categorias intercambiantes? O que nos interessa aqui é refletir sobre os mecanismos ideológicos que modelam o corpo da mulher como o “corpo do desejo”, representado pelo “corpo fruta” que se apresenta nas performances da dança.

### VELOCIDADE 1. MEU PRIMEIRO CONTATO:

Março 2008. É Créu<sup>2</sup>! Retorno da viagem Minas - Bahia. Local: Ferry Boat Salvador, embarque e desembarque dos carros. A música um tremendo “batidão”<sup>3</sup>, volume

---

<sup>1</sup> Ana Maria de São José. Formada em Educação Física pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Especialização em Coreografia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora efetiva do Núcleo de Dança da Universidade Federal de Sergipe (UFS). anasaojose@hotmail.com

<sup>2</sup> Letra da música A dança do Créu, foi composta por Sérgio Costa, DJ e MC Créu. O autor relata que o sucesso da dança do Créu foi idéia do seu filho de 7 anos. <http://www.youtube.com/>  
É creu!/É creu neles!/É creu!/É creu nelas!/Vamo bora, vamo que vamo!/Vamo bora, vamo que vamo!/Pra dançar créu tem que ter disposição/Pra dançar créu tem que ter habilidade/Pois essa dança, ela não é mole não/Eu venho te lembrar, são cinco velocidades/Pra dançar créu tem que ter disposição/Pra dançar créu



### VELOCIDADE 3: MEU TERCEIRO CONTATO.

Em outro momento, durante minha caminhada diária com o meu animal de estimação, encontro uma criança de 8 anos, morador do bairro onde residia dançando alegremente na porta de sua casa. Perguntei para ele que dança é era aquela. Ele me disse: “Minha tia, é créu, não sabe não é!”. Minha interpretação sobre a resposta do menino: Estou fora da “moda” (leia-se da mídia), totalmente desatualizada e desinformada. Não sei dançar o Créu!

Sabe-se que, o campo da cultura da mídia ocupa-se dessa problemática, reunindo uma metodologia de ação necessária para tornar os objetos como produtos de consumo. De acordo com Douglas Kellner (2001) o termo cultura da mídia expressa que a mídia colonizou a cultura, e que os meios de comunicação de massa invadiram o cotidiano e se constituem no principal veículo de distribuição e disseminação de significados culturais. Como Kellner indica o produto exposto para o consumo deverá ter uma idéia, um conceito, uma identidade para que “atraia o desejo” do consumidor e torne-se objeto vendável. Observa-se que as imagens da cultura da mídia são um importante veículo para a construção de sentidos e representações. Dessa forma, Kellner (2001, p.52) esclarece que:

A expressão “cultura da mídia” tem a vantagem de designar tanto a natureza quanto a forma das produções da indústria cultural (ou seja, a cultura) e seu modo de produção e distribuição (ou seja, tecnologias e indústrias da mídia). Com isso, evitam-se termos ideológicos como “cultura de massa” ou “cultura popular” e se chama à atenção para o circuito de produção, distribuição e recepção por meio do qual a cultura da mídia é produzida, distribuída e consumida. Essa expressão derruba as barreiras artificiais entre os campos dos estudos de cultura, mídia e comunicações e chama a atenção para a interconexão entre cultura e meios de comunicações na constituição da cultura da mídia, desfazendo assim distinções reificadas entre “cultura” e “comunicação”.

---

perspectiva, envolve as práticas de significação e os sistemas simbólicos através dos quais estes significados-que nos permite entender nossas experiências e aquilo que nós somos-são construídos. (MEYER,1980, p. 20)

#### VELOCIDADE 4: MEU QUARTO CONTATO.

Um mês depois, com a intenção de continuar a minha investigação sobre o corpo na dança do créu, escolhi aleatoriamente alguns vídeos na internet no sentido de compreender esse ambiente cultural contemporâneo<sup>6</sup> e sua relação com a veiculação de imagens da cultura do funk, especialmente o créu. A busca para a compreensão da relação corpo-cultura-ambiente apresentada nas categorias ferry boat, rua e, internet, me levaram para o seguinte endereço: [www.youtube.com](http://www.youtube.com) . Digitei Créu em seguida, Dança do creu e encontrei muitas referenciais. A importância de se estudar os sites da internet pode ser atestada como veículo massivo de imagens da cultura do funk carioca. Ao investigar essas manifestações sociais na contemporaneidade pode-se compreender melhor como é construído o discurso sobre o corpo, as representações femininas e a sua relação com a sexualidade.

Neste endereço eletrônico, a música criada pelo MC Créu e a coreografia apresentada inicialmente pelas dançarinas, Andressa Soares e Daiane Cristina, podem ser vistas “repetitivamente” por centenas de pessoas em todo o país. Alguns executantes repetem a mesma seqüência de movimentos e outros acrescentam novas células coreográficas, tornando-se co-criadores.

O corpo que dança funk utiliza as novas tecnologias como forma de ampliar sua comunicação. Percebe-se nas diferentes imagens corpos afoitos em demonstrar/mostrar para o mundo as suas performances “creuzísticas”. Quer dizer, no desfile de humanos encontram-se imagens de pessoas de diferentes idades, classes sociais, raças, tipos físicos,

---

<sup>6</sup> Segundo o dicionário Houaiss (2001), o adjetivo contemporâneo, tem sua raiz no vocábulo latino contemporaneus, que significa o que é do tempo atual, que vive ou existe na mesma época, (particularmente a época em que vivemos), ao passo que o vocábulo contemporaneidade é um substantivo, indicador de uma qualidade ou condição de ser contemporâneo. Portanto, ambos os termos indicam uma preocupação especial com a existência de um tempo vivido num presente determinado.

sexo<sup>7</sup>, com “poucos” e diferentes figurinos e lugares distintos. Pode-se ver dançando o créu, o personagem do Mister Bean e a dança e música do créu religioso cujo refrão é “Céu, céu, céu!”.

Curiosamente, estas imagens retratam uma abrangente espacialidade, em distintos lugares tais como, programas de televisão, piscina, quadra de futebol, banheiro, quarto, sala, cozinha, escritório, garagem, fundo de quintal, laje, palco, sala de aula, corredor do colégio, praia, danceteria (Boite), na rua, dentre outros. Sabe-se que no Brasil, o povo dança não importa onde. E... “Créu!”.

Desde os primórdios da civilização, a dança estabelece uma relação do homem com seu ambiente, estando presentes nos mais diferentes territórios e espaços, tais como florestas, campos, praças públicas, teatros, em cortejos pelas ruas, nos salões e nas novas tecnologias de comunicação. Sustentando nosso pensamento o etnocenólogo Pradier (1998, p.18) afirma:

O arcaísmo e a sutileza dança, o fato que ela associa o histórico e nossa aparição na terra ao desenvolvimento de cada individualidade esclarece as razões de sua presença nas grandes instâncias da vida: louvar os deuses, chorar os mortos, decifrar o destino, saborear os prazeres, festejar o corpo, intimidar, reunir-se. Meditação de dervixes, noites de curtição, street dances, hip hop, danças de salão, de palco, sambas de carnavais brasileiros, há dezenas de milênios dançam os corpos nos quatros cantos do planeta. Os corpos são impregnados das histórias do mundo”. (Montet apud Pradier, 1988, p. 18).

Inicialmente algumas danças presentes na sociedade contemporânea brasileira sofreram discriminações e preconceitos, sendo considerada de classes populares e/ou marginalizadas e até mesmo, modismo. Acreditamos ainda que determinados segmentos da indústria cultural tendem a minimizar a importância da dança cênica e social na cultura

---

<sup>7</sup> Marcel Mauss (1974, p.219) argumenta que as técnicas corporais “se dividem e variam por sexo e idade”. No caso específico da dança do funk carioca essa divisão não acontece pode-se ver pessoas de diferentes idade e sexo. Exemplificando no site <http://madeinbrazil.typepad.com/madeinbrazil/2008/02/creu-is-the-new.html> observa-se exclusivamente homens executando a Dança do créu.

moderna ocidental, desvalorizando esta dança por ser voltada ao entretenimento e a comunhão pública.

A dança é uma expressão corporal que vem se transformando e participando ativamente da indústria cultural<sup>8</sup> do divertimento. Observa-se que a dança do créu é um produto da sociedade complexa e, portanto híbrida.

A respeito das danças sociais ou populares, Darmet apud Navas (1999, p. 66) nos coloca que esta modalidade de dança pode ser denominada de “tradição viva”, ou seja, danças originárias de tradições nacional - topológicas e praticada atual e constantemente por um número considerável de pessoas.

Com relação à forma artística, Cássia Navas (1999, p. 63), ao falar sobre as danças (...) que sobem ao palco, afirma que “esta modalidade de dança pode estar mais diretamente localizável nas malhas da indústria cultural e visceralmente ligada a alguns de seus produtos como discos, filmes e vídeos”.

A indústria cultural tem por base a prática do consumo de “produtos culturais” elaborados em série. Para que os “produtos culturais” sejam vendáveis busca-se estrategicamente seduzir e agradar o consumidor. Portanto, a intenção é vender, não conduzindo o consumir à reflexão, à ação ou à informação. A indústria cultural encontra mecanismos de vulgarização da arte, de homogeneização dos movimentos corporais, serialização das coreografias e estabelece modelos “corporais” de consumo. Como aponta

---

<sup>8</sup> WARNIER (2003, p. 28) nos coloca indústria cultural “como as atividades que produzem e comercializam, sons, imagens, artes, e qualquer outra capacidade ou hábito adquirido pelo homem enquanto membro da sociedade”. O autor considera como bens da indústria cultural o cinema, a produção de suportes de música gravada (discos e fitas) e a edição de livros e revistas, além de outros objetos de uma produção industrial tais como papel, disco, banda magnética, filme e os aparelhos como cabo, a televisão, e os satélites, a fotografia, a publicidade, o espetáculo e o turismo de massa e as novas tecnologias de comunicação, fibras óticas, os cabos, gravação numérica, a informática etc... Salienta ainda que, embora o senso comum não tenha o hábito de incluir aí as indústrias do vestuário, de móveis de brinquedos, de alimentação que são também bens culturais. Cf. ainda ADORNO e HORKHEIMER. Dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

Chauí (2001, p. 330): “Em vez de difundir e divulgar a Cultura, despertando interesse por ela, a indústria cultural realiza a vulgarização das artes e dos conhecimentos”.

Geralmente as dançarinas de funk que aparecem na mídia, utilizam como indumentárias os “micro” shorts, as mini-saias, tops ou “micro” vestidos colados na pele e de cores fortes, sandálias de saltos altos (tipo plataforma ou finos), os cabelos sempre lisos tratados na base da escova “definitiva”, nas cores loiras, castanhas ou pretas, marrons ou brancas.

Os corpos das mulheres são curvilíneos, de cintura fina, quadris largos, coxas grossas e sem flacidez, seios de silicone e cirurgias estéticas de lipoaspiração ou lipoescultura (quase todas dançarinas já fizeram). Corpos estes que, são fabricados, construídos em horas de esforços, malhações e “puxadas de peso” nas academias de ginástica. Esse padrão de beleza das dançarinas do funk faz parte de uma “ordem disciplinadora dos corpos” como aborda Susan Bordo<sup>9</sup>.

Em geral, a cultura da mídia privilegia o corpo jovem e esteticamente perfeito, associando sempre beleza, saúde e sedução. Pode-se dizer que este é um padrão estético hegemônico, ideal de beleza que está sendo construído na contemporaneidade, discurso este formatado pelos ideais dominantes da cultura e legitimado pela mídia.

O corpo que dança deve ser visto como produto e produtor de cultura. O corpo (re) apresenta um conjunto de significados construídos culturalmente. Não há cultura sem corpo, como não há corpo sem cultura. O conhecimento do corpo é entendido como construção social, cultural e política. Csordas (1990) argumenta que o corpo não deva ser um objeto a ser estudado em relação com a cultura, mas ser considerado como um sujeito da cultura. O corpo como objeto e sujeito da/de cultura.

---

<sup>9</sup> BORDO, Susan. Material Girl. In: SCHWICHTENBERG, Cathy. The Madonna connection: representational politics, subcultural identities, and cultural theory. Boulder, Westview Press, 1993.

Compreender as representações femininas no contexto da cultura da mídia implica pensar no que diz Kellner (2001, p.39) que “as articulações pelas quais as sociedades produzem cultura e o modo como a cultura, por sua vez, conforma a sociedade por meio de sua influência sobre indivíduos e grupos”.

O modo como as mulheres são representadas na cultura da mídia reproduz e dão visibilidade ao modo como os papéis sociais são vistos e percebidos pela maioria dos que consomem essas produções. A cultura da mídia utiliza o discurso imagético para transmitir significados culturais, determinar posições sociais, comportamentos, produção e reprodução de identidades coletivas. Deste modo, as representações femininas na dança do funk carioca apresentadas na mídia estão subordinadas ao ponto de vista masculino. Corpos em evidência moldados, modelados dentro de um ideal de beleza construído para o olhar masculino.

As imagens do corpo da mulher estão relacionadas à beleza, a sensualidade e ao erótico feminino. Na visão de Hanna (1999, p. 96) “as culturas de dominação masculina tendem a olhar a mulher como destinada ao prazer voluptuoso dos homens, com algo para se olhar e instrumento para o uso”.

Bourdieu (1999) apresenta a noção do corpo feminino como sendo um “corpo- para -o - outro”. Ou seja, o corpo como objeto do olhar e do discurso dos outros. O corpo feminino é objeto simbólico constituinte da dominação masculina e “elas existem primeiro pelo e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis” (1999, p. 82). Embora, o discurso não seja exclusivamente dos homens. Pode-se dizer que a mulher se enfeita para o olhar de outra mulher. Desta forma, entende-se que o discurso



hegemônico masculino subjuga a mulher a uma passividade e docilidade<sup>10</sup> no sentido foucaultiano, reforçando a idéia de que a mulher deve permanecer no espaço da passividade e da dominação<sup>11</sup>.

O contexto da cultura da mídia constrói imagens idealizadas de feminilidade. A noção do corpo feminino presente nesta representação refere-se ao corpo como objeto de espetáculo e produto de consumo. Os corpos das mulheres frutas são frutos do objeto de desejo, mercadoria erotizada, sexualmente desejados e desejáveis. Estes corpos tem uma nova denominação, são (des)classificados e (re)significados: o “corpo fruta”, as “mulheres frutas”- sabor melancia, jaca, acerola, melão, moranguinho, dentre outros. A esse respeito, um internauta<sup>12</sup> diz: “(...) é mulher fruta que não acaba mais. Não estou reclamando, acho ótimo, mas já estou ficando confuso, nem sei mais qual é a fruta mais gostosa”. Pode-se dizer que as mulheres funkeiras tornaram-se corpo-objeto de desejo dos homens e admiração pelas mulheres.

Os corpos das dançarinas funkeiras são escolhidos no sentido de construir um perfil idealizado de mulher estabelecido pelo poder de sedução envolvendo sensualidade, beleza, desejo, erotismo e o “tamanho dos quadris”, referenciais que reiteram a tentativa de garantir o consumo e o sucesso do produto.

Que parte do corpo se move? Percebe-se na organização das ações corporais o destaque para determinadas partes do corpo com a função de se atrair e prender a atenção e o olhar dos espectadores. No caso específico da dança do créu, identificamos no corpo da

---

<sup>10</sup>Esse pensamento se encontra bem estruturado por Michel Foucault, em seu livro *Vigiar e Punir*, no capítulo em que aborda sobre Os Corpos Dóceis. De acordo com o autor, as relações de poder são estabelecidas para tornar os indivíduos obedientes e servis. Deste modo, fortalecer o corpo em termos de eficiência e economia, diminuem sua força em termos políticos e, ao terem suas forças diminuídas, são sujeitos a modelos ou padrões que lhes são impostos, fabricando assim, o que Foucault denominou, *corpos dóceis*. O autor destaca termos como disciplina, submissão dentre outros e, noções como reprodução de comportamento mecânico preestabelecido, dominação corporal, etc. Nesse sentido, as regras estão presentes.

<sup>11</sup> Por exemplo, na coreografia da dança do créu, existe um momento em que a dançarina vira o corpo de costas para a parede, esta ação física me traz a memória imagens da polícia dando “geral” nos homens.

<sup>12</sup> <http://www.blogadao.com/mulheres-sem-roupa-frutas-fama/>

mulher a “espetacularização dos glúteos”. A fragmentação do corpo e sua modelagem para tornar-se um “corpo fruta” evidencia-se que os glúteos<sup>13</sup> aparecem em primeiro plano como “solista” do grande concerto corporal. A partir de uma adequação harmoniosa entre as partes, move-se principalmente a “bunda” e o resto do corpo segue.

As imagens do corpo revelam os glúteos como parte da identidade do território nacional, evidenciando-o como uma das partes do capital cultural brasileiro. Os movimentos dos glúteos em “velocidade máxima” surgem como sendo o “novo” produto da cultura midiática. Laban (1978, p. 67) esclarece que:

O corpo age como uma orquestra na qual cada seção está relacionada com qualquer uma das outras e é uma parte do todo. As várias partes podem se combinar para uma ação em concerto ou uma delas poderá executar sozinha um certo ‘solista’ enquanto as outras descansam.

Observa-se que o corpo fruta como coloca Malysse<sup>14</sup> (2002, p. 116), relaciona-se com o olhar do outro:

Uma obsessão psicológica com o olhar do outro sobre o próprio corpo, que acaba se transformando em um mito cultural: a *corporeidade* modal da *corpolatria* (o culto do corpo como uma religião) e os desejos simétricos de ver e ser visto constroem novas *personalidades corporais modais* sob medida, que os brasileiros incorporam para poder em seguida

<sup>13</sup> O termo popular “bunda”, foi originado a partir de *ovimbundos*, uma etnia de Angola, integrante do grande grupo de etnias bantu. Desde os tempos da escravidão africana promovida por Portugal, as mulheres ovimbundas já eram notáveis pela sua elegância e beleza física. Seu nome foi, então, simplificado: “bundas”, e, posteriormente, este termo foi atribuído às suas exuberantes e fartas nádegas, a despeito daquelas européias e ameríndias. Por fim, o nome ganhou uso mais genérico, sendo, hoje, referimento às nádegas de qualquer indivíduo, não obstante seu sexo, ou etnia. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Bunda>; Ou ainda, de acordo com Luz (2002, p.68) originariamente a palavra bunda advém de um povo Bantu, os Mbundos. Parte poente do corpo, a bunda além de ser índice da genitália, do prazer e do gozo propiciatório da continuação da espécie (...) ela abriga também elementos do aparelho urinário e digestivo na tradição afro-brasileira, pode-se incluir a bunda como índice de visualização dos caminhos da genitália, e daí, portanto, da fertilidade.

Ou, ainda o termo popular “bunda” também pode ser denominado de bumbum, nádegas ou glúteos, dentre outros. A bunda é composta pelos seguintes músculos: glúteo máximo, glúteo médio e glúteo mínimo. Os glúteos são os músculos que se localizam logo acima da coxa e abaixo da cintura pélvica. O músculo glúteo máximo tem a sua inserção proximal no ílio, sacro e cóccix e sua inserção distal localiza-se crista ilíaca, fêmur e fáscia lata; a sua função é extensão, abdução e rotação externa da coxa. O glúteo médio tem a sua inserção proximal no ílio e a inserção distal no grande trocânter do fêmur; a sua função é abdução e rotação interna da coxa. O glúteo mínimo tem as suas inserções proximais e distais no ílio e no grande trocânter do fêmur e a sua função é abdução e rotação interna da coxa.

<sup>14</sup> MALYSSE, Stéphane. **Em busca dos halteres-ego: Olhares franceses nos bastidores da corpolatria carioca**. In: GOLDENBERG, Mirian. Nú & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. Rio de Janeiro: RECORD, 2002.

representá-los nas numerosas cenas sociais que lhes são dedicadas.  
(grifos nossos)

A atração e o fascínio causado pelas sensações visuais dos movimentos dos glúteos das “mulheres frutas” levam os homens e mulheres a lugares e sensações inimagináveis, provocando nos observadores (as) diferentes e múltiplas sensações.

Percebe-se, no entanto que na contemporaneidade vivemos nos tempos das “mulheres frutas” e da “conversão dos glúteos em força máxima”. Observa-se que as dançarinas são escolhidas para as performances creuzísticas de acordo com o tamanho dos quadris<sup>15</sup>: a dançarina Andressa Soares (mulher melancia), 20 anos, tinha inicialmente 121 cm de quadril, a dançarina Daiane Cristina (mulher Jaca), 25 anos tem 101 cm de quadril e a dançarina Ellen Cardoso (mulher moranguinho), 26 anos, tem 110 cm de quadril.

Em épocas anteriores, as dançarinas, Rita Cadillac, Gretchen, Carla Perez, Sheila Melo, Sheila Carvalho, dentre outras também foram objeto de desejo, contemplação e consumo de determinados espectadores.

A dança com a bunda vem das práticas culturais vindas da diáspora<sup>16</sup> africana. Na contemporaneidade, os movimentos com a bunda, também pode ser encontrada em outras danças brasileiras tais como pagode e arrocha. Assim como, na dança do Perreo<sup>17</sup> e a dança do Bobaraba<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Relembrando a dançarina Carla Perez no auge da sua performance da Boquinha da garrafa no grupo musical *É o Tchan* tinha 109 cm de quadril.

<sup>16</sup> A diáspora africana a que faço referência é composta pelas diversas etnias, tais como Ketu, Bantos, Sudaneses entre outras. Além de contar com as diversidades de ritos, língua e tradições advindas principalmente do Congo e da Angola. Segundo Hall (2003, p. 28), o termo diáspora é derivado da história moderna do povo judeu, cujo destino no Holocausto - um dos poucos episódios histórico-mundiais comparáveis em barbárie com a escravidão moderna - é bem conhecido.

<sup>17</sup> O nome da dança se refere ao fato de que os dançarinos imitam a posição sexual dos cachorros (perros, em espanhol) com a mulher inclinando o corpo até ficar de quatro e esfregando-se no parceiro. O Perreo é uma variante do ritmo reggaeton que mistura estilos como reggae e hip hop com salsa, rumba e mambo foi originado na região da América Central. Geralmente cantado em “spanglish” (mistura de inglês e espanhol). As letras têm alto teor pornográfico e de protesto, como por exemplo, Noche de Sexo de Wisin y Yandel e Toma do cantor Pitbull. Dentro do estilo, os nomes que mais se destacam são Wisin y Yandel, Don Omar, Daddy Yankee, Luny Tunes, Zion e Lenox, Tito Bambino etc. Essa dança pode ser vista no site [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

<sup>18</sup> Dança da Costa do Marfim, DJ Elo e DJ Mix. Essa dança pode ser vista no site [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Inicialmente a música consumida nos bailes funks carioca era americana em versão instrumental. Em seguida surge o “batidão”, mais conhecido como “melô”, uma versão em português criada a partir da sonoridade das palavras em inglês. Depois, surge um outro estilo denominado “Rap do contexto”, “Funk de denúncia” ou “Rap das armas”, com letras que retratavam o cotidiano da favela, questões de criminalidade e homenagem às organizações criminosas e algumas versões apresentavam a onomatopéia de tiros: papapapapapará! A seguir, o estilo denominado *Funk Melody* e o subgênero denominado “Proibidão” ou “Funk neurótico”, letras que falam da violência e exaltam a ação dos traficantes.

Atualmente as músicas do funk carioca tendenciam para o “sensual”, apresentando conotações de cunho sexual, forte apelo erótico e duplo sentido. Essa tendência também pode ser encontrada nas músicas da cantora de rock e funk norte-americana Peaches exemplificando, *Fuck or kill*, *Fuck the pain away*, *Diddle my skittle*. E, ainda no pagode baiano do Grupo Gera Samba na música Dança do Bumbum. “A dança do bumbum/ que pegou de uma vez/ Bota a mão no joelho/ E dá uma abaixadinha/ Vai mexendo gostoso, balançando a bundinha/ Agora mexe, mexe, mexe...”. Assim como, no tecnobrega paraense escrito por Marlon Branco, música “Chupa Paula”, cuja letra tem os seguintes versos no seu refrão: “Chupa chupa Paula / Mete o pau e mete a máquina / Chupa safadinha e vem pra cá vem dançar”.

A dança do créu pauta-se em alguns aspectos, tais como senso do tempo, de desacelerado a acelerado, variam sua intensidade de lento para rápido de acordo com as velocidades cantadas. O movimento da bunda deverá ter a fluência controlada, tempo de desacelerado a acelerado, com movimentos fortes e extremamente ágeis. O quadril move-

se em direção ao chão, movimentos circulares e sinuosos e movimentos para frente e para trás.

É característica desta dança funk carioca, a exigência de corpos dançantes no uso dos movimentos tridimensionais no espaço, com mudança de direção e níveis, o ritmo do funk estabelecido pela métrica da música e o controle da fluência do movimento. A dança do *crêu* está essencialmente relacionada ao jogo de cintura, soltura da pélvis, a sensualidade do requebrar e do rebolar dos movimentos do quadril e da espetacularidade dos glúteos em movimentos nas “cinco velocidades”, “diferenciado-a” de outras danças.

### VELOCIDADE 5: MEU “ÚLTIMO” CONTATO ?

Ao acessar a internet para uma última investigação encontro a Dança do Pisca composta pelo MC Catra<sup>19</sup>, executada pela dançarina Yani de Simone, 21 anos, 100 cm de quadril (**Mulher filé!**).

### OUTRAS VELOCIDADES...

O estudo do corpo da mulher na mídia contemporânea, especialmente o corpo representado na dança do *Creu* é ainda um tema a ser explorado. Nesse estudo observei a representação do corpo através de um olhar situado entre a perspectiva da dança e algumas contribuições de estudos da mídia. Nessa interface entre mídia e corpo situa-se a sexualidade como uma dimensão estruturante da construção do *corpo fruta*, um corpo construído dentro de um ideal de beleza voltado para a sedução, modelo reiterado através dos discursos disseminados nas revistas dirigidas para a mulher, nas propagandas de

---

<sup>19</sup> Letra: Gatinha/ Eu sou realista, hein!/Atenção, gatinha! Atenção, gatinha!/Na disciplina, Na disciplina, é... A gente só invade depois.../Que a gata pisca/Bumbum não se pede/Bumbum se conquista/Seu bumbum é uma arte/Gata, eu sou um artista/Devagar, devagar/Só pra não sair da pista/Bumbum não se pede/Bumbum se conquista/Em cima, duas covinhas/No meio, uma listra/Bumbum não se pede/Bumbum se conquista/Rebola, rebola.../Rebola, vem.../Rebola, rebola, rebola.../Vem que vem...

televisão e como podemos observar nas representações da música urbana na contemporaneidade.

A representação do corpo feminino que dança o *Créu* evidencia a centralidade do corpo como “capital cultural”. O corpo fabricado, moldado, esculpido como obra de arte que copia as tendências da moda é um também um corpo “virtual”, ou seja, um corpo apresentado pela mídia para veicular uma poderosa mensagem de “*corpolatria*” (MALYSSE, 2002). As imagens da mulher com corpos perfeitos veiculadas na cultura da mídia obedecem a essa lógica do consumo através de construções discursivas e imagéticas estereotipadas e idealizadas de feminilidade. No contexto do *funk*, esse corpo é identificado como o “corpo fruta” objeto de desejo, mercadoria erotizada, onde a sedução se molda pelo tamanho dos quadris e a conversão dos glúteos em velocidade máxima.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFIAS

- BIÃO, Armindo - **O Obsceno em Cena, ou O Tchan na Boquinha da Garrafa** In: Repertório Teatro & Dança. Salvador: UFBA/SEC, 1998. pp.23-26
- BORDO, Susan. **Material Girl**. In: SCHWICHTENBERG, Cathy. *The Madonna connection: representational politics, subcultural identities, and cultural theory*. Boulder, Westview Press, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro. Bertrand, Brasil. 1999
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. 12. Ed. São Paulo: Ática, 2001.
- CSORDAS, T. **Embodiment as a paradigm for anthropology**. *Ethos*, 1990. p.5-47
- ESSINGER, Silvio. **Batidão - Uma história do funk**. Rio de Janeiro. Record, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir - história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 2000
- HANNA, J. L. **Dança, sexo e gênero**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LABAN, R. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. São Paulo: EDUSC, 2001.
- LUZ, Marco Aurélio. *Idy N’La*. **Bunda Grande Mbunda**. Sementes: Caderno de pesquisa/ Universidade do Estado da Bahia. V.3. n.5/6(jan/dez de 2002). Salvador

MAUSS, Marcel. **As técnicas corporais**. IN: Sociologia e Antropologia. São Paulo: EDUSP, 1974.

MALYSSE, Stéphane. **Em busca dos halteres-ego: Olhares franceses nos bastidores da corpolatria carioca**. In: GOLDENBERG, Mirian. Nú & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. Rio de Janeiro: RECORD, 2002.

MEYER, Dagmar E.E. **Gênero e saúde: Indagações a partir do pós-estruturalismo e dos estudos culturais**. Revista de ciências de saúde.vol.17 n.1 Jan- Jun.1980. p.13-32

NAVAS, Cássia. **Dança e Mundialização**. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

PRADIER, Jean Marie. **Etnocenologia: a Carne do Espírito**, IN: Repertório Teatro & Dança. Salvador: UFBA/SEC. 1998, pp. 27-32

VIANA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro. Zahar, 1988.

WARNIER, Jean Pierre. **A mundialização da cultura**. São Paulo: EDUSC, 2003.

Internet: acesso mês junho de 2008

<http://www.youtube.com>

<http://www.kadu.com.br/depois-da-mulher-mel-ncia-onda-agora-mulher-fil-na-dan-do-pisca>

<http://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20080121112251AA8P2cy>

[http://br.geocities.com/faxinacultural/filhos\\_tchan.htm](http://br.geocities.com/faxinacultural/filhos_tchan.htm)

<http://forumch.com.br/index.php?showtopic=7165&st=15&p=132024&#entry132024>

<http://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20080209110053AAAfM2h&show=7>

<http://forum.myutsu.net/index.php?showtopic=5844&st=20>

<http://www.blogadao.com/mulheres-sem-roupa-frutas-fama/>

<http://madeinbrazil.typepad.com/madeinbrazil/2008/02/creu-is-the-new.html>